



La rivière

de Tsai Ming-liang

Fiche technique

Taiwan - 1997 - 1h55

Couleur

Réalisateur :

Tsai Ming-liang

Scénario :

Tsai Ming-liang

Yang Bi-ying

Tsai Yi-chu

Interprètes :

Lee Kang -sheng

(Xiao-kang)

Miao Tien

(Le père)

Lu Hsiao-ling

(La mère)

Chen Chao-jung

(Jeune homme dans le sauna))

Chen Shiang-chyi

(Amie et amante de Xiao-kang)

Ann Hui

(La réalisatrice de pub)



Résumé

Lee Kang-sheng, surnommé Xiao-kang, vit à Taïpei où il partage un appartement avec ses parents qu'il voit très peu car chacun vit sa vie séparément. Sa mère, qui travaille dans un restaurant comme préposée à l'ascenseur, a une liaison frustrante avec un homme qui pirate des cassettes pornos. Son père, retraité, hante les saunas gays de la ville à la recherche de plaisirs illicites. Quand à Xiao-kang, il se laisse dériver et ne travaille pas.

Critique

(...) Rien ne nous surprend moins qu'un film peu causant de la part de Tsai Ming-liang. Les trois ados branchés de **Vive l'amour** laissent entre eux des blancs, des absences, des vides. Ils se croisaient sans se voir dans un appartement fonctionnel et symbolique. Cette fois, c'est une famille, celle de Kan-sheng, qui fait l'objet d'un véritable précis de décomposition. Chacun de ses trois membres est ausculté par le cinéaste avec une lenteur, un soin maniaque et une distance que l'on peut prendre à première vue pour de la froideur. Il faut dire que chez ces gens-là, dans un

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

faubourg de Taïpei, on ne rigole pas, monsieur. Le père, petit retraité, tue son ennui dans les saunas réservés aux hommes. La mère, employée dans une immense cantine criblée de néons, rejoint le soir un jeune amant vautré devant les cassettes porno qu'il écoule ici et là.

Bref, la chair est triste, et cela ne fait qu'accentuer le malaise. Quant à Kang-sheng, on dirait qu'il laisse la douleur envahir, meubler le néant de son existence. Très cruellement, de plus en plus forte, elle l'occupe. Elle réveille aussi l'intérêt des parents pour cet ectoplasme de garçon dans ses impeccables habits blancs. Le père le ramasse alors qu'il est tombé de son scooter (répétée une deuxième fois, la scène devient un gag à la Tati). La mère lui masse le cou, sans excès de tendresse... avec un vibromasseur. Du coup, leurs trois vies étanches ont comme des fuites, se mettent à vaguement «communiquer». Le fils à la nuque enflammée devient un cas, soumis tour à tour à un guérisseur, un masseur, un acuponcteur... Et pendant ce temps-là, c'est le toit de l'appartement qui fuit.

La Rivière est un film où l'humide, le liquide sont omniprésents. Ça coule, ça suinte ou ça gicle. Mais tous ces déhordements sont canalisés par une mise en scène qui aligne les séquences comme autant de petits blocs et ne laisse rien au hasard. Ce style méticuleux, calculé, irradie une intensité constante. A l'instar du mystérieux torticolis de Kank-sheng, il brûle et nous gagne insidieusement. La stupéfiante maîtrise formelle de Tsai, dont c'est seulement le troisième film de cinéma (il a travaillé aussi pour la télévision et le théâtre), est alors en parfaite osmose avec son sujet.

Tout un mal de vivre, insinue-t-il, tous les manques et les frustrations de la jeunesse taïwanaise, et pas seulement le poison de la rivière polluée, se sont infiltrés dans la nuque de Kang-sheng. A mesure que la douleur augmente jusqu'à le raidir dans un rictus de tout le corps, tandis que les esprits comme la médecine

échouent, le malheureux garçon se met à ressembler au mannequin dont il a pris la place au début. Devenir des mannequins, des pantins, c'est la menace tristement ordinaire que fait peser sur les hommes une vie trop mécanisée.

La fin est en suspens, comme la fenêtre ouverte par Kang-sheng, à l'hôtel où son père l'a accompagné, en attendant le coup de fil d'un guérisseur - un traitement possible est en vue. De son côté, la mère a stoppé la fuite qui inondait l'appartement. L'eau débordante et le feu du mal ne sont pas des fatalités sans issue, peut-être pas. Mais si **La Rivière** continue de nous remuer longtemps après nous avoir agacés parfois, c'est que ce film est parcouru d'un bout à l'autre par un nerf, une tension, et pas seulement composé de plans esthétiques. Cette vibration, c'est la vie propre au vrai cinéma, qui permet de distinguer le film-humain, du film-mannequin, du film en toc. «*Non, ça ne va pas, ça ne va pas du tout*», dit au début la cinéaste exaspérée par le faux cadavre en plastoc (c'est Ann Hui, «marraine» du cinéma taïwanais, dans son propre rôle). A l'inverse, **La rivière** est un film qui va, non sans beauté, non sans douleur, et qui va loin.

François Gorin

Télérama n° 2485 - 27 août 1997

L'impression immédiate que laisse **La rivière**, en regard des deux premiers films de Tsai Ming-liang, c'est celle d'un cercle qui achèverait de se refermer sur lui-même, d'un pessimisme qui se radicaliserait jusqu'à l'angoisse absolue. Et certes, on ne retrouve pas ici les contrepoints burlesques qui offraient à **Vive l'amour** une ligne de fuite, et venaient introduire dans la représentation obsédante du désespoir un très discret décalage. Dans **La rivière**, le «système Tsai Ming-liang» est assumé dans son intégralité : plus que jamais, il se fonde sur la composition d'un espace faussement

ouvert, d'un infini urbain où la transparence ne cesse de se heurter à toutes sortes d'obstacles. Au sein de l'apesanteur apparente où ils évoluent, les personnages restent prisonniers d'un devenir irréalisable, d'une virtualité éternelle : le père ne traversera jamais réellement la vitre du fast-food, à travers laquelle il observe les déambulations du gigolo; la mère est vouée à accompagner indéfiniment les va-et-vient de l'ascenseur et le ressassement des scènes érotiques à ne posséder l'objet de son désir que dans une simulation solitaire : le fils fait l'amour dans l'obscurité avec une jeune fille dont l'anonymat semble préfigurer celui de son propre père dans le cadre du sauna... Les visages et les corps se croisent sans se reconnaître, les (très rares) paroles tombent dans le silence et semblent n'obéir qu'à des impulsions machinales : on a bien affaire à une logique posthumaine, qui s'apparente un peu à celle des réseaux informatiques dans la mesure où toute étrangeté y est annulée par la prolifération des possibles.

Comme celui de **Vive l'amour**, le monde de **La rivière** se place ainsi sous le signe du même, d'une répétition stérile et qui paraît éluder toute rencontre avec l'autre : l'image emblématique de cette aliénation, c'est bien sûr celle du père qui n'arrête pas de déployer ses efforts pour contenir une eau qui n'en finit pas de se répandre. Mais à cette répétition s'ajoute une nouvelle dimension, qui tout ensemble la prolonge et en modifie paradoxalement le sens : celle de l'enfermement. Autour des trois protagonistes, la scène s'est ici rétrécie sous le poids d'une fatalité mystérieuse, comme par un interdit de sortir aussi impérieux que celui qui frappait les naufragés de **L'ange exterminateur**. Il ne s'agit pas seulement du fils, condamné à réintégrer le cercle de famille et à y tourner en rond dans l'attente d'une improbable guérison; mais le père même, dans l'une de ses excursions extraconjugales, se voit renvoyé à sa

solitude par le jeune prostitué, qui ne s'offre que pour mieux se reprendre et rétablir autour du vieil homme un tabou énigmatique. Du huis clos de l'appartement à ceux de l'ascenseur ou du sauna, on voit se reproduire une malédiction identique qui est à la fois celle du cercueil et du miroir - comme si, en cette fin des temps, le noyau familial venait reprendre en charge l'uniformité universelle, et en remettre à jour l'origine chaotique.

Au bout du compte, il s'agit bien pour Tsai Ming-liang de reconstituer un théâtre, une dramaturgie ancestrale au sein de laquelle chacun pourrait réinvestir son propre rôle, et recouvrer sa figure en même temps que son masque. Toute l'initiation du fils est encadrée par deux scènes primordiales et antinomiques : au commencement, la mort (telle qu'il est censé l'incarner pour les besoins d'un tournage lui-même filmé sur le mode d'un *making of* démystificateur); à la fin, le retour aux sources dont le déroulement revêt, à l'inverse, la grandeur tragique d'une descente aux enfers et impose dans le cours monotone du récit une rupture spectaculaire. C'est que la représentation ordinaire ne peut s'interrompre qu'en radicalisant ses artifices, en allant au fond du mensonge qui la constitue. C'est au moment précis de la suprême méprise (l'accouplement du père et du fils dans l'obscurité) que peut avoir lieu une forme de renaissance, de *re-connaissance* : reconnaissance du désir interdit qui empêchait toute communication entre le père et le fils, ou même entre le père et les substituts du fils; reconnaissance de l'un par l'autre, dans une altérité essentielle, mais qui n'a pu être révélée que par la confusion œdipienne. Alors les visages arrivent enfin à se voir (fût-ce, dans un premier temps, au prix d'une gifle incongrûment vaudevillesque); ils peuvent surtout s'exposer au regard de la caméra, eux qui jusqu'ici s'y dérobaient et ne s'inscrivaient que dans un pragmatisme inexpressif. Comme l'avant-dernière scène

de **Vive l'amour**, la fin de **La rivière** nous montre deux hommes dans un lit et qui ne se font pas face; mais le spectateur, sur le visage du père comme sur celui du jeune Xiao-kang, est invité pour la première fois à lire les signes de l'amour.

Dès lors, il est permis de relire le film tout entier en y cherchant des signes et un sens ; il est naturel, par exemple, de prétendre interpréter l'omniprésence de l'eau - métaphore d'un inconscient tantôt stagnant (la rivière), tantôt évacué, mais toujours récurrent (la fuite du plafond) et *in extremis* délivré par l'orage - par les larmes du père...

(...)

Noël Herpe

Positif n°439 - septembre 1977

Entretien

*Dans le synopsis de votre film, vous présentez votre protagoniste sous le nom du comédien qui l'incarne, Lee Kang-sheng, en ajoutant qu'on le surnomme Xiao-kang. Or ce personnage - jamais tout à fait le même, il n'a pas de parents par exemple dans **Vive l'amour** - réapparaît dans vos trois films, toujours interprété par le même acteur. Pseudonyme ou pas, il y a une étroite imbrication dans ce cas entre fiction et réalité.*

Bien que sa famille soit absente de **Vive l'amour**, c'est néanmoins le même personnage qui revient dans les trois films. J'ai imaginé dans **Vive l'amour** qu'il avait eu un conflit avec sa famille, qu'il s'était enfui de son foyer et qu'il tentait de se suicider dans cet appartement vide. Il y a un développement du protagoniste, bien sûr, à travers les trois films, mais dans chacun, il est à la recherche de son identité avec, à chaque étape, davantage de maturité.

(...)

Cette relation suivie se double d'une

autre avec Chen Chao-jung qui joue aussi dans vos trois films. Quel est votre sentiment sur votre manière d'utiliser conjointement ces deux comédiens ?

Cette relation est subtile. A chaque fois que je pense à Lee Kang-sheng et que j'imagine ses rapports avec d'autres, je pense aussitôt à Chen Chao-jung. D'un côté, il est très séduisant, beau et sophistiqué, et de l'autre, il a un mystère en lui, quelque chose de difficile à décrire. Il est comme un bel objet froid de désir, et en ce sens très différent de Lee Kang-sheng. La première fois que je lui ai fait passer un test, je lui ai demandé d'enlever sa chemise, et j'ai alors immédiatement signé son contrat !

(...)

*Dans votre représentaton de la sexualité à l'écran, vous évitez aussi bien le voyeurisme que la vulgarité, sans pourtant refuser d'aborder les situations les plus scabreuses, comme celle de la masturbation sous le lit dans **Vive l'amour** ou l'étreinte du père et du fils dans le sauna gay de **La Rivière**.*

Je pense que la sexualité est ce qu'il y a de plus privé, de plus intime en nous. Tout comportement sexuel est le reflet le plus direct qui puisse exister de notre attitude devant la vie, que l'on soit heureux ou non, honnête ou non. C'est pour cela que j'aime montrer l'acte sexuel sans ambages. Dans mes films, les personnages n'ont pas une sexualité épanouie, mais justement c'est cela qui m'intéresse. Leurs émotions sont contre-carrées, insatisfaites, et cela, bien sûr, se retrouve dans leurs rapports sexuels qui sont privés de toute affection. Dans **Vive l'amour**, le sexe se consomme comme dans un fast-food. Dans **La Rivière**, c'est comme si les protagonistes ne savaient pas exactement quels sont leurs besoins physiques. Le père, par exemple, a hérité de la société un sens moral qui lui fait voir le sexe comme quelque chose de sale et d'interdit. Je veux donc explorer ces zones sombres, ces émotions cachées de leur

personnalité. C'est parce que je considère la sexualité comme une donnée essentielle de l'individu que je veux éviter les stéréotypes dans la représentation de l'amour, tels qu'on les rencontre trop souvent au cinéma. Pour moi, le sexe n'est pas l'expérience la plus heureuse qui soit, la plus enivrante, mais quelque chose de très complexe que l'on doit aborder sous de nombreux angles. Dans **La rivière**, la relation sexuelle à la fin, dans le sauna, est comme une forme de salut pour le personnage.

*Le film s'appelle **La rivière**, bien qu'elle n'apparaisse que dans la deuxième séquence du film. Mais elle est une des représentations du thème de l'eau qui parcourt beaucoup de séquences, de la fuite dans l'appartement aux douches et au sauna.*

Le titre, bien sûr, vient de cette séquence du début où ils tournent un film publicitaire. Mais, au fur et à mesure que j'élaborais le scénario et que je mettais en place sa structure, un certain nombre d'éléments constitutifs sont venus de mon expérience personnelle. Ainsi, alors que je réalisais une dramatique télé, j'avais forcé mon comédien à sauter dans le fleuve; il a pris un bouillon qui l'a rendu malade pour plusieurs jours à cause de la pollution de l'eau. Le pire est que je n'ai pas gardé la séquence dans le montage final, ce qui a rendu mon comédien particulièrement furieux ! De toute façon, cet accident m'a fortement impressionné. La rivière polluée fonctionne comme une grande métaphore de la vie. A la surface, elle est très calme et lisse, mais, dans les profondeurs, elle est pleine de microbes, de maladies, de saletés que l'on ne voit pas. Personnellement, j'aime beaucoup l'eau, mais je sais aussi combien, par des expériences personnelles, elle peut être destructrice et source de désastre. Ainsi mon appartement a été inondé comme dans **Rebels of the Neon God**. Une autre fois, je me souviens m'être réveillé en pleine nuit et avoir voulu

réparer un robinet qui coulait. Il s'est alors cassé et des trombes d'eau ont envahi la pièce, me laissant impuissant, en train de pleurer assis par terre car je ne savais comment trouver de l'aide. Profondément, l'eau fait partie de ma vie : elle m'attire et en même temps me fait peur. Elle symbolise aussi pour moi le désir érotique. Il ne faut pas oublier non plus que le père pisse tellement longtemps que cela en devient presque une cascade ! (...)

Michel Ciment

Positif n°439 - septembre 1997

Le réalisateur

Tsai est né en Malaisie. En 1977, il part étudier à Taiwan où il obtient son diplôme d'art dramatique en 1981. Il écrit plusieurs pièces de théâtre, dont *Instant Bean Sauce Noodle* (1981), *A Sealed Door in the Dark* (1982). En 1983 il crée *A Wardrobe in the Room*, one-man-show expérimental sur le thème de la solitude dans les grandes métropoles, qu'il met en scène et interprète lui-même. C'est d'ailleurs le thème central de toute son œuvre.

Tout en continuant à travailler pour le théâtre, Tsai commence à écrire et à réaliser pour la télévision. Il est l'auteur des scénarios suivants: **Little Fugitive** (1982), **Runaway** (1983), **Spring Daddy** (1984). Les téléfilms qu'il a réalisés tels que **All Corners of the Sea** (1989), **Give me a Home** (1991), **Li Hsiang's Love Line** (1990) et **The Kid** (1991) lui ont permis d'aborder le cinéma. **All Corners of the Sea** et **The Kid** ont été projetés dans de nombreux festivals (Hong Kong, Vancouver, Rotterdam, etc...).

Son premier long métrage, **Rebels of the Neon God** (1992), qui traite de la désillusion des jeunes dans les villes, a reçu le prix du meilleur film du China Times Express. Il a également été projeté dans le cadre de la sélection

Panorama au Festival de Berlin. Acclamé comme le Fassbinder taiwanais par la critique internationale, Tsai est considéré comme le pilier de la deuxième génération du Nouveau cinéma taiwanais.

Vive l'amour (1994), son deuxième long métrage, a remporté le Lion d'Or au Festival de Venise. L'originalité de la mise en scène et la chorégraphie très particulière des situations tragico-comiques sont la véritable marque du style de Tsai. Le thème de l'isolement et l'absurdité de la vie urbaine à Taipei sont traités dans le film avec un regard très neuf.

Après **Vive l'amour**, Tsai a mis en scène une nouvelle pièce intitulée *Appartement romance* et a tourné un documentaire, **My New Friends**, sur les séropositifs, projeté dans de nombreux festivals. Dans son dernier film, **La rivière**, le réalisateur explore avec un mélange d'audace et de fraîcheur, différents aspects de la vie de famille dans la société taiwanaise. Le sujet et le style en font une fois de plus une oeuvre très novatrice de Tsai.

Filmographie

Rebels of the Neon God	1992
Vive l'amour	1994
La rivière	1997

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°516 - septembre 1997
Positif n°439 - septembre 1997
Télérama n°2485 - 27 septembre 1997
Libération
Les Inrockuptibles